

小林秀雄と生命主義美術批評

——「人格」主義から「肉体」の思想まで——

有田和臣

1 美術批評における「人格」の由来

2 高村光太郎の生命主義美術批評とその周辺

3 小林秀雄における心身の不可分

4 生命主義と小林秀雄の「肉体」

高村光太郎、柳宗悦、和辻哲郎ほかの、文学、美術、哲学分野にわたる著述家の文章に現れた「人格」と「生命」にかかわる表現を検討する。それによって、明治初期の芸術教育論思潮が明治三〇年ごろを境に「人格」概念、生命主義の概念と合流し、人格主義美術批評、およびほぼ同義の意味を持つ生命主義美術批評を生みだした状態を探る。さらに小林秀雄がそうした潮流の中に位置づけられる事実の根拠を見出す。

1 美術批評における「人格」の由来

明治期も半ば過ぎ、芸術作品を価値判断する際の主要な基準として「人格」概念が用いられ始めた。芸術作品解釈と作者の人格とを不可分のものとして結びつける作品解釈の観点は、まず美術分野において現れた。他の芸術分野ではなくまず美術、とりわけ絵画において作品と作者の人格との結びつきが意識化されるようになったのには理由がある。白樺派周辺の作家たちによる西洋美術解釈に典型的に見られるような人格主義的な美術批評には、それが現れる歴史的必然性があつたのである。

美術史研究の永井隆則は、近代日本におけるセザンヌ解釈の歴史的推移を辿りつつ、「一九一〇年から一九二〇年代にかけて、『人格』をその表現的価値とする立場が登場し圧倒的主流となっていく」様を見て取ることができ、さらに「一九二〇年代に入ると、西田幾多郎、中井宗太郎、阿部次郎らによつて、『人格』概念は美術を記述する基本概念として、ヨーロッパの美学を包摂する高次の思想として展開されていった」⁽²⁾としている。永井の論の中心点はセザンヌ解釈にあり、それを起点にセザンヌ以外を対象とする美術解釈、さらに美術以外の分野の評者による美術解釈の様態へと視点を広げているわけだが、はからずも、まず美

術分野の文章に人格主義的解釈が現れ、次第に他の分野の文章（哲学をはじめとする学術分野）にも広まつていった様が跡づけられている。

「人格」という語それ自体は日本でつくられた、主に哲学・心理学分野で使用される学術用語である。佐古純一郎によれば明治二二年に初出用例が見られ、倫理学の用語として定着したのが明治二六年から二八年頃である。佐古は『哲学会雑誌』掲載論文を中心とする学術論文を調査し、井上哲次郎、中島力蔵、西田幾多郎ほかの論者について、哲学、心理学、倫理学等の学術分野における「人格」使用例を求めている。複数の分野にまたがって「人格概念」の普及して行つた様が、これによつても確認される。

問題はこの「人格」が、どのようにして、美術作品との結びつきをもつて世に意識されていくようになったかという点である。「人格主義美術批評」（永井による呼称）が生まれる土壌はすでに明治初年代にあつた。これについては以前に論じたので、重複する点は簡略に述べる。

維新後、日本の開化をはかる動きの中で「芸術」による国民の教化の必要性が説かれ始める。明治初期の芸術教育論は明治三年、開化の方針を申し立てた大井憲太郎の書簡を嚆矢とする。大井は、ヨーロッパ先進諸国の果たした「富国強兵」の礎は芸術教育であるとして芸術教育の必要

性を訴えた。

この後、明治八年に二回にわたって行われた中村正直による演説^⑤に典型的に見られるような、芸術によって人民の性質を改造し国家経済の底上げを図るべし、といった論調が現れはじめるのは、新体制の国家建設を進める動きとして自然な流れであった。このとき中村が説いたのは、「芸術」（芸芸及び芸術ノ教育）および「教法」（修身及び敬神ノ教育）の「二分」の道以外に、程度の低い「人民」の「心」を「高等」にする道はない、という主張である。中村演説以後、「芸術」教育と宗教・道徳教育をセットにして「人民（国民）」を「教化」せよという論が芸術教育論の本流となっていく。この「芸術教育論」の流れはさまざまな変奏を経ながら、大正末に全盛期を迎え、昭和期に至るまで脈々と受け継がれていった。

「芸術」の語義範囲は当初、「文武百工」を広く指すもので、今日言うところの文学・芸術に加え、武術をはじめとする技芸一般、および学術をも含んでいた。それが明治三〇年代までには、ほぼ「美術」（主に絵画・彫刻）の意に絞られ、武術、学術等の意味は削ぎ落とされていく。芸術教育論の対象もそれに連動して美術に絞り込まれていく。

これはまた、フェノロサらによる明治十年代の伝統美術振興運動および美術教育運動とあいまって、対外的に経済効

果が大きく、政府の殖産興業政策に合致するものとなった美術とりわけ絵画が国民教化の方途として注目されるようになった動きと連動している^⑥。

フェノロサ自身は「美術とは、……宗教のように、人間の内なる最も気高いものの特別の勤行であり、僧侶のような精進を必要とします^⑦」といった精神主義を美術製作および鑑賞において標榜した。これは宗教・道徳を精神的支柱としてきた芸術教育論の方向性と合致するものだった。

ここに「人格」という用語が合流すれば、「人格主義的美術批評」の出現は自然な流れだった。現に『美術真説』には「裝飾ナルモノハ人ノ心目ヲ娛樂シ人格ヲ高尚ニスルヲ以テ目的トナス。此裝飾ナルモノヲ名ケテ美術ト称ス^⑧」といった表現がある。ここに「人格」という語さえ用いられていないものの、フェノロサは「人格」の高尚化が絵画の目的であるという言い方で美術教育の価値を説き、「人格」をのちの「人格」とほぼ同等の意味に用いている^⑨。

こうして「人格」概念の浸透した明治二八年（佐古説）以降、具体的には明治三〇年代に、芸術教育論にも「人格」という用語が多用され始める。美術作品の背後に作者の人格を読む観点と例えば白樺派の美術批評がまず想起されるが、それ以前にそうした観点が現れる土壌は準備されていたのであり、「白樺派」が現れるのは、その土壌が十

分に整えられた後のことだった。いわば白樺派的絵画批評が現れるのは時間の問題だったわけで、たとえば日比嘉高は「絵画作品上に画家の人格を読みとろうとするといったいわば絵画の『読み』の慣習」はすでに明治三〇年代に成立しており、「一九〇〇年代を通じて、一定の集団においてはかなり浸透しつつあった」事実を指摘している。¹¹⁾

日比が挙げるのはフェノロサらの主導で生まれた東京美術学校の発行する『校友会月報』掲載の、明治三十五年十二月以降の記事用例だが、これ以前にも「美術」と「人格」を不可分の関係としてとらえる意識は存在していた。のちに雑誌『太陽』の主幹をつとめることになる浮田和民は、明治三四年に教育と美術との関係を論じ、「国民」の「品性を陶冶」すれば「美術」はおのずと興隆するのだから「須らく帝國主義の教育は、人格の上に最も重きを置かざる可からず」とし、美術教育における人格重視の姿勢を表明している。同箇所を浮田は「帝國主義の教育は倫理的ならざる可らず、道德的ならざる可からず」と言い換えており、倫理・道德といった用語と美術を結びあわせる芸術教育論思潮の枠組みを典型的になぞっている様とともに、その思潮が美術教育における「人格」重視に接合していく過程が読み取れる論旨となっている。

つまり白樺派以前に準備されていた土壌とは、明治初期

以来、国民の教化を眼目としてきた芸術教育論思潮が、芸術の技術面と連動させる形で精神面での「品性」向上への意識を注入しようとした従来の論調はそのまま継承しつつ、「人格」という新たな用語を手に入れ、その論調に組み込んでいった様態そのものである。白樺派的な美術批評（永井のいわゆる「人格主義美術批評」）は、こうした芸術教育論思潮との交渉の中でこそ可能になったと考えるべきだろう。

教育論分野における人格重視の記述は、管見ではエルンスト・リンデ (Ernst Linde 1864—1943) による一八九六 (明治二九) 年刊の著書『人格的教育学』(“*Persönlichkeitspädagogik*”, 1896) が最初のようなのである。篠原助市『独逸教育思想史』によれば、ドイツでは、「人格的教育学なる語はリンデが一八九七年其の著に『人格的教育学』の表題を冠してから広く行はるに至つた」¹²⁾という。同書には「教育第一の方法は教師の人格であり、其の主目的は生徒の人格である。」とし、就中、教師の人格に於て芸術的方面を重視するものが『人格的教育学』“*Persönlichkeitspädagogik*”であり、之が主張者は、程度の差こそあれ、何れも芸術的天分を有する¹³⁾という記述がある。人格の芸術的側面を介して教育が行われるべきであるとする考え方が「人格的教育学」なのであれば、芸術教育と人格主

義教育との間に、強い関連が見えてくる。実際、教師であり教育論者であったリンデは芸術教育運動の推進者のひとりと目されていた。中島半次郎『人格的教育学の思潮』¹⁵（大正三年刊）の紹介によれば『芸術と教育』（*Kunst und Erziehung*）の著書もある。

つまりドイツでは、「人格的教育学」という語は芸術教育との深い関連の中で生まれた。リンデ著『人格的教育学』の邦訳は確認できていない。しかしリヒトヴァルク、ランゲ等、ドイツ芸術教育運動の有力な指導者と目される教育家たちの思想が未翻訳のまま、ほぼリアルタイムで当時の日本の芸術教育論者たちに影響を与えていた状況を考えれば、「人格的教育学」の概念形成においてドイツと日本の同期性を推測しても不自然ではない。教育論分野において、ドイツでの「人格」主義教育と芸術教育との密接な関連がほぼそのままの形で日本にも影響を与えたと推測される。

これらに加えて、明治三〇年ごろから流行を見せ始めた「修養主義」の流れもよく似たベクトルをもつものとして視野に入ってくる。筒井清隆によれば、明治三〇年代に修養主義は人格主義と融合してほぼ同義のものとなった。¹⁶たしかに、明治初年代にはまだ「養生」を意味していた「修養」が「品性をみがく」意味に変化するのには、辞書の上で

は明治三〇年代であり、明治四〇年代にはその定着が見られる。¹⁸明治三〇年代、芸術教育論に「人格」の語が使われ始めたときも、それらはきわめて修養論的な色彩を持っていた。

おそらく明治三〇年を境に、芸術教育論は「修養主義」的色彩をともなう形で「人格」という用語を取り入れ、作品の背後にある芸術家の「人格」に宗教的高邁さを読み取ろうとする美術批評の枠組みが準備されるに至った。芸術作品に対する宗教的な崇拜の念と、その崇高さの根拠として芸術家の「人格」を芸術鑑賞の起点とする姿勢、および芸術鑑賞を通じての精神修養の姿勢は、筒井の指摘する、修養主義が大正期のいわゆる「大正教養主義」に接続していった過程を支える原理のひとつともなったと考えられる。

以上のように、さまざまな潮流が合流し、またそこから支流が派生していく中継点に「芸術教育論」思潮があった。人格主義的な美術批評はその一支流に位置づけられるという見取り図を、ここで確認しておきたい。まず芸術とりわけ美術が、人民の「気格を高尚に」する方途として注目され、そこに人格・修養の概念が加わって「人格主義美術批評」の形をとるに至ったのである。

さて、永井の指摘する「人格主義美術批評」はさらに、「生命主義」とも密接な関連をもった。¹⁹芸術教育論の潮流

において、人格主義と生命主義の密着という事態は、それがニーチェ思想の受容とも関わってくる点で、重要なターニングポイントというべきものだった。明治四十年代から大正期にかけて、いわゆる教養派や哲学者の文章に「芸術」(美術)と結びつけられた「人格」の用例が拡散していくが、それらの多くが生命主義的な文脈においての「生命」の語をもに用いている。「生命主義」とは「人格主義」の異名であるとすら言える、両者の不可分の関係が観測される。以下、「人格主義美術批評(生命主義美術批評)」と「生命」のかかわりを検討する。

2 高村光太郎の生命主義美術批評とその周辺

「人格」と「生命」を比較的早い時期に美術批評にもちこんだ人物として高村光太郎の存在がある。大正生命主義を発掘・研究した鈴木貞美も言及するように、高村は、芸術作品を芸術家の人格および「生命」との関連のもとに評価しようとした。

高村が明治四三年に発表した「緑色の太陽」は、明治四二年第三回文展に出品された山脇信徳の「停車場の朝」をめぐる論争(「生の芸術」論争)の過程で書かれた。絵画の写実性を重視する立場に立つ石井柏亭に答える形になっている。ここで高村は、自分は芸術家(画家)の「PER-

SOENLICHKEIT「人格」に無限の権威を認めようとする」のだとしつつ次のように言う。

あらゆる意味に於いて、芸術家を唯一箇の人間として考へたいのである。そのPERSONLICHKEITを出発点としてその作品をSCHAEETZEN〔評定、評価〕したいのである。⁽²²⁾

芸術家の人格を「出発点としてその作品を評価」するとは、次にみられるように、芸術家の作品製作過程での人格の働きざまを「考へ」ることである。

僕が青いと思つてゐるものを人が赤だと見れば、その人が赤だと思ふことを基本として、その人が如何に取り扱つてゐるかをSCHAEETZENしたいのである。

……自分と異なつた自然の観かたのあるのを、AN-GENEHME UEBERFALL「好ましい不意打ち」として、如何程までに其の人が自然に核心を覗ひ得たか、如何程までに其の人のGEFUEHL「筆触、タッチ」が充実してゐるか、の方を考へて見たいのである。其の上でその人のGEMUETSSTIMMUNG〔情調〕を味ひたいのである。⁽²³⁾

芸術作品評価における「人格主義」の特色はこのように、芸術作品製作時に作者の人格がいかに「充実」したはたらしきをしているかを感じるところとするとところにある。高村は、

「人が『緑色の太陽』を画いても僕は此を非なりとは言はないつもりである」、なぜなら「絵画としての優劣は太陽の緑色と紅蓮との差別に關係はない」からであり、「この場合にも、前にも言つた通り、緑色の太陽として其作の情調を味わひたい」としたうえで、作品の評価・位置づけを「DAS LEBEN (生命)」の量によつて上下したいのである²⁴と結論づける。

「DAS LEBEN」はこの時期「生命」のほかに「生活、活力」等さまざまに訳され、特に明治末から大正初期にかけての生命主義的傾向を持つ美術批評、文学批評、哲学論の文章中に不統一のまま見出される。それらの語の元はこの独語「DAS LEBEN」(英「LIFE」、仏「LA VIE」)である。

いずれにしても、生命主義における「人格」と「生命」の不可分の關係がここに表出されており、美術作品からその作者の人格を感じることがイコール、作者の「生命」力の度合いを測ることとして意識されている。「緑色の太陽を画いた作家の PERSÖNLICHKEIT (人格)に絶対の權威を有たし」めるとは、そのような観点に立つということであつた。

大正四年刊の『印象主義の思想と藝術』⁽²⁵⁾では、こうした姿勢がさらに深められている。ここで高村は色彩に注目す

る。「ドラクロワ」を評しては、「彼の色彩は色彩そのものに他のもので表はしきれない彼の内心の微妙な意味が伝へられる」とし、色彩の配置の奥に芸術家の「内心」の働きを読み取ろうとする⁽²⁶⁾。その際、色彩という可視の現象の背後に感じ取られるべきものとして、芸術家の不可視の「人格」が想定される。その不可視の人格の働きにこそ、絵画の価値を測るための基準があると言うのである。たとえば次のように。

マイエルグレッツフエが、「……色で敷物を作る事は出来る。だが画は出来ない。ドラクロワの色彩に免じて彼の一切の他の事^{ほか}を許すといふ人がある。けれども其の他の事が大事なのだ。丁度レムブランドに於けるやうに。」⁽²⁷⁾と言つてゐるのは同感である。彼は人格である。

右の「彼(ドラクロワ)」は人格である」とは、ドラクロワの絵画あるいはその色彩そのものよりむしろその奥にある彼の人格を見よ、という強い宣言である。

このような視線で芸術作品の背後にとらえられた芸術家の人格はさらに、しばしば「全人格」「全人的」といった表現で言い表される。これらの表現は生命主義思潮においてもキーワードであつた。高村は、ドラクロワを「崇拜」した「ミレ」について、「疑ひもなく彼は彼を全人的に了

解した⁽²⁸⁾」と言う。「全人的に了解」するとは、芸術作品の細かなディテールのひとつひとつについて、それらを製作した芸術家の「肉体の組織」と感ずることだ。

高村はセザンヌについて次のように言う。

偉人を考へるには全部に考へねばならぬ。偉人にあつては如何なる些事も皆一大事である。セザンヌの明るい画はセザンヌと切り離せないセザンヌの肉体である。肉体の組織である。レンブラントの暗い画がレンブラントの肉体の組織であるのと同じだ。⁽²⁹⁾

つまり作品の背後に芸術家の「全人格」を見出すとは、芸術家の生命の活動の全体と切り離すことができないその一部分として芸術作品があると見なす姿勢である。ここでは「人格」「生命」「肉体」が、ほぼ連動する一続きの活動としてとらえられている。そしてこの「人格」を軸として心身の全的な活動をとらえようとする「生命」把握の観点、日本的な生命主義、すなわち西欧の「生の哲学」とは区別される、いわゆる大正生命主義の大きな特質のひとつでもある。

高村は「分厘の生命の累積、例へば極小の細胞が一個の有機体を作るやうな調和⁽³⁰⁾」をセザンヌの絵画に見ており、作品の細部のひとつひとつに芸術家の生命が宿るというイメージで作品をとらえているのがわかる。芸術作品は芸術

家の内面とつながった、芸術家の「肉体」と同様のものがあり、そこに「彼の内面生活」を見ることは、彼の「全人格」を見ることとなる。高村は次のように言う。

彼の「静物」は一見無造作に置かれた様に見える。大変な違ひだ。其の静物の配置は即ち彼の心のリズムなのだ。彼の内面生活の具体的なのだ。其は真に偉大な象徴なのだ。……そして其「静物画」の天地のやうに厚くて、深くて何処から何処まで充実し切つた恐ろしい程の力！彼の偉大な心と肉体とをぶちまけた全人格の力なのだ。⁽³¹⁾

芸術家の「肉体」の働きすなわち芸術作品に表出された芸術家の「内面生活」「人格」「生命」は、互いに密着した一連のものとしてとらえられる。芸術作品を芸術家の「全人格の力」の表出としてとらえるということは、そのように一体化された芸術家の創作活動の全体をとらえるということを意味する。そのようにとらえられた芸術作品の背後には、芸術家の「宇宙的生命」の「躍動」を見ることが期待される。高村はこれを、作品の背後に芸術家の「生な血が通つてゐる」状態として説明する。

彼は空瓶一本と背後の壁紙とで無限に重圧力のある宇宙的生命を躍動させる。……固より背後にセザンヌの生な血が通つてゐるからである。⁽³²⁾

つまり具象としての芸術作品には、その作品を創作しつつある芸術家の活動と不可分一体のものとして、「躍動」する「宇宙的生命」が刻まれている。高村は「素描と色彩とは決して離れない。『画』くに從つて『描』かれる」と説明する。描くという行為と切り離せない、その行為と密着した芸術家の創意の働きとその具体的表現物があり、それらを「全体」としてとらえたとき、芸術家の「人格」が作品の背後に見透かされることになる。

高村光太郎が「緑色の太陽」を書く機縁となった山脇信徳「停車場の朝」をめぐる、明治四四年に再び論争が起こる（『絵画の約束』論争）。山脇の絵に表現技巧の乏しさを指摘する木下奎太郎に対して、山脇は「今少し筆触と動勢に潜む内面の氣分に注意して貰ひたかつた」と反論する。描かれたもののそれ自体のみを独立に鑑賞するのではなく、その描かれざまに表れた「内面の氣分」に注意せよという主張は、高村の主張と重なる部分が大きい。山脇は「私は更らに絵画とは人格であつて技術以上であると云ひたい」とし、人格主義的傾向をあらわにする。

私の称して人格といふのは、其外来刺激も、反応も、発表も總て之等のものを一團として人格即ち官能の全的存在だとしたのです。官能と云ふものは、生理の方面のみから考ふべき文字ではありませんまい。心理の方

からも考へた時、官能の全的存在即ち人格なるものが人間の全部を蔽ふことになる。³³

山脇もまた「人格」を定義して、芸術家の生きた活動の「総て」を「一團」としてとらえたものだとし、「人格即ち官能の全的存在」と言い換えている。山脇の右の文に「生命」の語は見えないが、高村光太郎とも共通するその論調には生命主義の特徴が表れていると言える。

山脇を特に評価したのは志賀直哉、武者小路実篤をはじめとする白樺派圈内の作家たちであり、上の二者には生命主義の影響が確認されている。³⁷ 高村もそこに含まれる白樺派圈内にいた柳宗悦は、山脇とかなり近接した表現を見せながら、生命主義的な意味での「生命」の語を用いている。柳は「げに芸術は人格の反映である。それは表現せられたる個性の謂に外ならない」として「人格」重視の立場を鮮明にしつつ言う。

芸術の權威とはそこに包まれたる個性の權威である。而して個性の權威とはそれが全存在の充実に於て始めて発露せらる可きものである。空虚なる個性より未だ嘗て偉大なる芸術は生まれなかつた。従つて生命の統一的全存在そのまゝなる表現こそは芸術最後の極致である。永遠なる芸術とは感覚及手工の作為に非ずして、全人格の働きである。それは嚴肅なる「自己」の存在に

対する絶叫である。⁽³⁸⁾

自己の個性に權威を認める白樺派らしい趣旨を述べながら、その權威は「作為」によつてではなく「それが全存在の充実に於て始めて発露せらる可きもの」だと条件づけている。その上で、芸術家のすべての「生命」活動が連動して働く際の「生命の統一的全存在そのまゝなる表現」に「芸術最後の極致」を見えるというこの論旨にも、生命主義的な特質が顕著である。「統一的全存在」はさらに「全人格の働き」と言い換えられる。この「全存在」「全人格」は、高村、山脇の用法と同じニュアンスで用いられている。

柳はまた「芸術が人生の嚴肅なる全存在の表現」であるかぎり、「自己の人生、生命を離れてそこには何等の真理もなく美もない」⁽³⁹⁾として、芸術作品と芸術家の「全人格」の不可分に一体化した關係を強調する。

こうしてみると、高村、山脇、柳らが言う「人格」とは、単なる内面の心理的な働きを指すのではなく、心理的な働きをも含みつつ、芸術家の創作活動の全体を含み込む意味範囲をもつと言つたほうがよい。この「全体」はまた、「宇宙的生命」の「躍動」する場所でもあるわけである。

永井隆則は大正生命主義の潮流に言及しながら、言うところの「人格主義美術批評」の特徴として、「生命」を「純粹に精神の働きとするのではなく、心身一如の活動と

見なし、人間存在全体の現れとして、作品を総合的に把握しようとする」点をあげる。永井は次のように言う。

生命主義隆盛の中で、人格主義批評が解釈の到達点として設定した「生命」を、他ジャンルでの「生命」概念から区別する特徴を挙げれば、それは「生命」を身体④の介入を伴う精神の働きとして捉えている点にあるだろう。

「心身一如の活動」としての「生命」、「人間存在全体の現れ」としての芸術作品のとらえ方を言う永井の指摘は、「人格」「生命」をめぐる論者たちの状況を的確にとらえている。ただし、「生命」を身体④の介入を伴う精神の働きとして捉える観点が、「人格主義批評」を「他ジャンルでの『生命』概念から区別する」特質かどうかは微妙なところである。身体活動と「生命」の活動との密着は、生命主義圈内の文章の中では、美術批評分野を超えてある程度広く見られる現象だからだ。

明治末以降に流行を見せた「生命主義」は、一般的に「人格主義」概念およびその旧概念としての「修養主義」概念とむすびついたものである。極言すれば「人格主義」と言い換えてよいほど、「生命主義」の「人格」との密着度は高い。「身体」の活動と人格・生命との密着はその文脈の中で以上に見てきたような論理的必然として発生する

ものである。

永井はまた、美術批評における「生命」概念と結びついた「人格主義」の流行を指摘しつつ、平行して他の分野にも同様の傾向が見られるとの指摘をしているが、これも単なる「平行」ではないだろう。それらすべての現象は運動しているものであり、美術、哲学、文学、教育等、複数の分野にまたがって発生している現象ではあっても、元来一つの潮流に属するものである。

これらを取り結ぶ鍵となる概念が「生命」である事実を考慮すれば、「生命」と結びついた美術批評については、特に「生命主義美術批評」と呼んだほうがその特質を明示できると思われる。以上の理由により、以下本稿では「生命主義美術批評」の呼称を用いる。

3 小林秀雄における心身の不可分

以上に確認してきた生命主義的な美術批評の流れの中に置いてみたとき、小林秀雄はどのように位置づけられるだろうか。初期小林秀雄に生命主義の影響を受けた痕跡が見られる事実を拙稿で指摘してきた。それは和辻哲郎『ニイチェ研究』によって生命主義の立場からなされたニイチェ解釈・受容とも密接な対応関係を持っていた事実も確認してきた。

小林は「生命」「生命の理論」「芸術家の性格」「人格」等の語を、自身の批評理論の根本をなす語である「宿命」とほぼ同義の文脈で、互いに深く関連したものとして使用している。小林の言う「宿命」は、和辻哲郎が紹介するところの「ニイチェ」思想に言う「権力意志」「根本の生命」「生活の力」と特に近しい意味働きをもっていた。これは人間自身には意識、制御できない不可視のものでありながらその人間を動かす、「根本の動機」であるような力の働きを指す。和辻哲郎のニイチェ論、片上伸の生命主義的評論および文芸教育論に共通して見られるのがこの意味での「生命」である。

前節までに見てきた生命主義美術批評における「生命」は、主体による意識・統御から逃れつつ主体を突き動かす原動力、といったニュアンスを明示的には欠いている。その点では、同じ「生命」の語を使いながらも、小林の言う「生命」とは若干、ニュアンスに懸隔がある。これは小林が、大きな流れとしての生命主義の思想潮流に属しながら（おそらく小林は白樺派美術批評を相当に読み込んでいる）、自らの批評思想の骨子となる部分では、特に和辻哲郎の生命主義的観点から書かれたニイチェ解釈書に負うところが大きかったという事情をあらわすものだろう。

小林は、人間の意識・観念・人為的尺度としての「理

論」に批評の基準を置くことを否定する。それらを動かしているのは意識されない不可視の境域で根本動力となっている力の働きであり、意識・観念等はその働きの結果ではないからだ。小林の言葉を追ってみる。

凡そあらゆる観念字は人間の意識にけつしてその基礎を置くものではない。マルクスが言つた様に、「意識とは意識された存在以外の何物でもあり得ない」のである。或る人の観念字は常にその人の全存在にかゝつてゐる。その人の宿命にかゝつてゐる。……観念字を支持するものは、常に理論ではなく人間の生活の意力である限り、それは一つの現実である。⁴³

「或る人の観念字」とはその人の持つ思想体系全体であり、小林はそれが「常にその人の全存在に」依拠しているとする。「その人の全存在」は「その人の宿命」と言い換えられる。「宿命」は「生命」「人格」と近い意味合いで使われていたのだから、するとここに言う「全存在」もまたそれらと同等の意味合いを持つことになる。さらに「理論」と対置される形で、「人間の生活の意力」が、それらと連動する表現として現れる。

ある人間の生命活動全般を支える、意識以前の働きとしての「全存在」、「生活」、「意力」はすべて、生命主義に属する文章、具体的には和辻『ニイチェ研究』、片上伸の評

論文等に頻出するキーワードであつた。⁴⁴ またこの「全存在」は美術批評に見られた「全人格」「全存在」とも近いニュアンスをもっている。共通点は、「生命」を軸としてその人間（芸術家）の活動すべてをトータルにとらえようとする視点を表す点である。小林の文章に対応する和辻の文章には次のようにある。

ニイチェのいふ本能は、感覚や恣意の内に動力とし評価者としてひそみ全然原子的に相互の連絡を欠いてゐる所の意識に対して、方向と活力とを与へるものである。権力意志である。神秘的な直接的な事実である。純粹なる心的活動はニイチェにあつては人間の全的活動に外ならぬ。⁴⁵

ここでは人間の「感覚や恣意」の背後に意識されることなく存在してそれらを統御する「本能」つまり「権力意志」の十全にはたらく様を、「人間の全的活動」と呼んでいる。

同じく『ニイチェ研究』で和辻はまた次のように言う。

ニイチェに取つては、芸術は即ち生活である。然るにソクラテス以来、個別の原理の傑作たる理性が芸術を通じて語らうとしてゐる。かくの如きは芸術ではない。芸術は如何なる場合にもデオニソスの仮面、即ち統一の力たる権力意志の表現でなければならぬのである。⁴⁶

「芸術は即ち生活である」とは、美術批評に言う「芸術はすなわち人格である」という意味にほぼ等しい。和辻の言う「生活」も美術批評に言う「人格」も、「生命」の力・活動に接合していくべきものである。和辻は「理性」に依拠した芸術製作を排し、理性の対極に、「統一の力たる権力意志の表現」をおく。ここに言う「権力意志」は「生命」および小林の言う「宿命」と同義であり、人間の活動に有機的な統一を与える、見えない原動力を指す。

さらに和辻は「芸術創作」を「最も純粹な美的活動」であり「自己目的なる生命の高潮とその必然性の表現とである」としながら、「もしさうでないとすれば、それは真の芸術創作ではない」としている。これは先に見た柳宗悦の文章中にある次のような主張と軌を一にしている。

自己の人生、生命を離れてそこには何等の真理もなく美もない。従つて美とは芸術の目標に非ずして、自己の表現こそは其目的である。美とは只其表現に伴ふ必然の開發に過ぎない。然も芸術が人生の嚴肅なる全存在の表現たる限りそは常に真にして美である。⁽⁴⁸⁾

先に見たように、柳の言う「自己」は「作為」をもって主張されるようなものではない。その人間の生命活動全体を含み込む「生命の統一的全存在」が運動してトータルな働きを実現したときに限り、おのずから現れる特質である。

この「自己」は、生命主義美術批評の文脈で言う「人格」と、ほとんど同じ意味範囲となる。そうすると、同文脈で「人格」と近接した意味範囲を持つ「生命」とも、大きな重なり合いを見せることになる。

つまり柳の言う、「自己の人生、生命」と一体となつて実現される「人生の嚴肅なる全存在の表現」は、和辻の言う「統一の力たる権力意志の表現」「自己目的なる生命の高潮とその必然性の表現」とほぼ同義である。芸術が「生活」であるとは、芸術創作活動の基盤が「生命」の活動であり、充実した「生命」の活動は芸術家の「全存在」としての總体的な働きの中でこそ可能になるということを意味する。二者の主張と、芸術家の「人格」「生命」の働きを總体的にとらえようとする高村光太郎の主張との親近性も明らかである。

人格は権力意志である。征服と創造とに努むる権力意志である。⁽⁴⁹⁾

右に和辻は「人格」と、「権力意志」すなわち「生命」とを明示的に等号で結んでいる。「征服と創造とに努むる」とは、人間の活動の全体に有機的な統一を与え、それによつて創造力を与えることを比喩的に言うのである。和辻が「芸術」に言及し、しかもその際、「人格」「生命」といつた、生命主義美術批評と共通するキーワードを用いた形跡

は、彼が生命主義芸術教育論の圏内にいた事実を裏づける。芸術教育論とのかかわりで「人格主義」は流行を得、人格主義とのかかわりで生命主義は流行を得たという経緯を、和辻もまた体現している。和辻も高村と同様「生命の量」で芸術作品を測ろうとしている。

生命主義美術批評と小林秀雄、和辻哲郎『ニイチエ研究』とが、芸術家の「全存在」をとらえようとする点で、同じ軌道にある事実を確認した。全存在をとらえるとは、芸術家の「生命」の活動を軸に、身体的活動を含めたその「人格」の活動全体を一体としてとらえることであつた。

小林は昭和二年発表の「芥川龍之介の美神と宿命」で、芥川の「個性」は「人格」になりきれなかつたとする。これは「芥川の生命活動の全体とその創作活動とがうまく連動・一体化せず齟齬のあつた事情を指す。それに先んずる大正十五年に発表した「性格の奇蹟」では次のように言う。真の芸術家にとつて、美とは彼の性格の発見といふ事である。

右で小林は「性格」を「人格」とほぼ同義に用いている。「性格の発見」とは、自己の「生命」が十全に活動し、その「人格」が理想的な形で作品に実現されることを指す。これは、芸術家にとって自己の生命の表現でなければ「真の芸術創作ではない」とする和辻、および美とは「自己の

表現」に「伴ふ必然の開発」だとする柳宗悦の表現とも響きあっている。

この「性格の奇蹟」で小林は「芸術家にとつて、人間の性格とは、その行動であつて断じて心理ではない」とし、芸術創作における心身不可分の観点を示している。「性格」すなわち自己の「生命」は意識的に制御できるものではなく、芸術製作という「行動」とともにそれと密着して表れるものである。昭和二年の『悪の華 一面』に「魂は心臓の鼓動と同じ速力をもつて夢みる」と言うのも同じニュアンスである。「魂」は意図的・恣意的に統御できるものではなく、自己の魂に即した個性的な創造力は、常に意図を超えて発揮されると小林は言う。

昭和五年の「アシルと亀の子Ⅱ」において小林は、たとえば「芸術の為の芸術といふ思想」というものを歴史上に発見してもそれ自体に大きな意味はなく、「この思想がポオドレエルの生活理論に密着して多かれ少なかれ、意識的にせよ、無意識的にせよ存したといふ事情」が「生き生きとした複雑な事情」なのだと言う。この「生活理論」もまた「生命」とひとつづきの意味をもつ語である。生命と密着した活動の全体をとらえるには、芸術家の心理・観念を見ようとするのではなく、具体的な身体活動を含む創造活動の全体を見なければならぬ。

芸術活動は物質的技術を離れては成りたゝぬといふ宿命を持つてゐる。それは人の思惟活動が言葉といふ物質的技術を離れて成り立たないと一般である。作者の精神は常に彼の技術と不離である。人は思索するものが画家の頭であるか指先であるか知る由もない。

絵筆を持ち絵の具を用いて描くという「物質的技術」すなわち具体的身体行動を通さねば画家としての表現はできない。同様に、「思惟」においては「言葉」を用いるという意味で「物質的技術」から離れられない。「作者の精神は常に彼の技術と不離」であり、「精神」それ自身が独立してあるのではない。表現のために「技術」を用いるという具体的身体的行為は、芸術家の「精神」の活動と別にあるのではなく、両者は一続きの一体化したものだと言うのである。だからたとえば、「思索する」のは必ずしも「頭」ではなく画家の「指先」かもしれない、ということになる。小林はまた「何故人々がこの平凡な事実を忘れるかといふと、日常生活に於いても人人は精神の考へた処を言葉が表現するのだといふ迷妄を如何にしても忘れられないからである」と言う。「精神」は「言葉」から独立してあるのではなく、両者は密着した状態ではたらくのだという主張をそのように強調して言っている。

この表現は高村光太郎の「素描と色彩とは決して離れな

い。『画』くに從つて『描』かれる」という言葉を想起させる。高村の場合は対象を写実する「素描」とそれに「色彩」を与える行為との間の不離を言っているのだが、これまで見てきたように、「人格」「生命」と芸術表現の不可分の関係を言う趣旨は、生命主義美術批評と小林の文章とに共通している。

小林が同文章で「作者の技術論とは彼の認識論以外のものを指しはしない」と言い、「考へるといふ事と書くといふことは二つの事実を指してはゐないのである。言葉といふ技術を飛びこして何か考へる等とは狂気の沙汰である」といった言い方をするとき、精神の思惟活動と言葉を用いるという具体的・「物質的」なふるまいは別々にあるのではない、そしてとりわけ前者が後者に先んじてあるというのは「迷妄」であり、これらはすべてが密着した同時進行なのだと言張しているわけである。それはまた、芸術家の「人格」「生命」の活動と表現・創作活動の運動した密着の関係を言う生命主義美術批評と共通する文脈で言われているという事実注意到を要する。

4 生命主義と小林秀雄の「肉体」

小林秀雄の「肉体」を重視する発言については、これまでも問題にされてきた。^⑤たとえば次のような箇所

が現れる。これは昭和五年、「画家」を例にしながら「社会学的」文芸批評に苦言を呈した部分である。

作家の制作理論には単なる学的思惟のみでは足りないであらう、そこにはあらゆる種類の熱情の参加が必要であらう。批評家が己れの鑑賞を点検する時だつて同じ事だ、この点検には彼の全肉体を要するではないか。……冷酷な自意識と正直な感動とを同時に所有する事が甘い事か、しょっぱい事か。

右の「全肉体」は、芸術製作には「学的思惟」のみならず「あらゆる種類の熱情」が必要であること、つまり「冷酷な自意識と正直な感動とを同時に所有する事」のみを直接的には指している。しかし小林がその影響下にあつたと思われる生命主義思潮圈内の文章、および小林の他の文章とも読み合わせて行けば、この「全肉体」は「全人格」を意味していると読みとれる。

同じ文章で小林はやはり、「作家」の「認識」と「技巧」との密着不離の関係を言う。「見る」と「書く」とは同時進行で連動する関係にある。

一体作家にとつて見るといふ事と、見た処を語るといふ事は不離である、如何に見る可きかといふ事と、如何に書く可きかといふ事は違つた事実を指さない、つまり作家にとつて、技巧論とは認識論以外のものを指

さない……⁽⁵⁷⁾

生命主義美術批評の文脈では、こうした論旨は精神の非独立を意味していた。同じく昭和五年の「アシルと亀の子IV」で小林も次のように言う。

心理とは脳髄中にかくされた一風景ではない。また、次々に言葉に変形する太陽下にはさらされない一精神でもない。ある人の心理とは、その人の語る言葉そのものである。その人の語る言葉の無限の陰翳そのものである、と考へればその人の性格とは、その人の言葉を語る、一瞬も止まる事なく独特な行動をするその人の肉体全体を指す、といふ考へに導かれるだらう。⁽⁵⁸⁾

「心理」は独立してどこか見えない場所に存在するわけではなく、それは「その人の語る言葉」と連動して働くものである。そのようにその人の活動全体を互いに一体として連動する働きと考へれば、「その人の性格」は「一瞬も止まる事なく独特な行動をするその人の肉体全体を指す」ことになる。これは高村光太郎が、具体的な作品と芸術家の「生命」を密着した一体のものとしてとらえようとして言う「肉体」と、ほぼ重なり合うニュアンスのものだとかかる。初期小林の文章で「性格」は「人格」「生命」「宿命」と重なるところの大きい用語であつた点も考え合わせれば、ここで言う「肉体」とは、生命主義的な意味での、

その人の「生命」の活動全体を指す語であると結論される。いま少し事例を検討する。その批評思想形成過程で小林に最も直接的な影響与えたと思われる和辻『ニイチエ研究』には次のようにある。

ニイチエは心身を権力意志に於て渾融した。意識としての心と生理学的人間としての体とは、論理の仮構した区別に過ぎない。⁵⁹⁾

和辻は「肉体」ではなく「身体」という語を使っているが、意味は同じである。「権力意志」すなわち「生命」の働きを軸に「心」と身体を「渾融」した一体のものとしてとらえる観点をニイチエ思想に見ている点からそれがわかる。小林は「性格の奇蹟」で次のように言っていた。

人間の性格が行動であつて心理ではないと観ずる事は、いはゆる概念が飛散した最後に残る芸術家の純精なイリュージョンに他ならぬ。このイリュージョンを掴んだ時、彼は芸術家の性格といふものを発見するのだ。⁶⁰⁾

芸術家の身体活動から切り離された「心理」や「概念」を介して作品や作品製作を見ることをやめたあとに獲得されるのが「芸術家の純精なイリュージョン」あるいは「芸術家（自分自身）の性格」だということになる。生命主義の文脈において見れば、この「性格」は「人格」と同義であり、「彼」（芸術家）の「生命」の活動の全体を指す。同

じように和辻も、生命と身体活動の一体化された連続性を言う。

純粹なる心的活動はニイチエにあつては人間の全的活動に外ならぬ。独立した身体もなければ独立した精神もない。たゞ人間がある。権力意志としての人間がある。⁶¹⁾

このように和辻『ニイチエ研究』は、芸術家の「精神」は孤立的に存在するのではなく、「権力意志」つまり生命の働きの中に組み込まれた一部分としてある、としている。次の箇所は、ちょうど右の「身体」に関する記述に対する補足説明となっている。

『我』の信仰を身体より導き出すに就ては、ニイチエは「力の中心」と身体とを合一して考へてゐる。こゝに云ふ身体は吾人の知力によつて解釈した生理学的のものではなく、主客未分の境に於ける直接な生命としての身体である。……個体として身体は時間空間に制限せられたる意味の個体ではなく、宇宙の本質と同一でありながらまた一つの特質の開展である所のものである。⁶²⁾

和辻はニイチエが、独立した「我」の存在を否定する根拠を「力の中心」である生命の活動と身体活動を一体化させてとらえるところに求めていると言う。そしてその際

に言う「身体」は目に見える生理学的肉体そのものを指すのではなく、「主客未分の境に於ける直接な生命としての身体」を指すのであり、それは「宇宙の本質と同一」であるものだと言う。まさにこれは「生命主義」における「身体」の解釈そのものである。和辻のこうした生命主義的身体観を、小林も受け継いでいるものと考えられる。

右引用に続けて和辻は言う。

吾人が論理的解釈と離れて純粹に生きる時、内より活らく真実の力として感ずるものは即ち上に云つた意味の『身体』の感じなのである。

この表現と比較すれば、小林の言う「いはゆる概念が飛散した最後に残る芸術家の純精なイリュージョン」がどのようなニュアンスのもとに発想されているのかも明らかになってくるだろう。右に言う『身体』の感じは、生命主義の文脈の中で意味をもつところの、「宇宙の本質と合一」であるような「主客未分の境に於ける」芸術家の生きた活動の、分離不能に連なつた全体を指すということになる。

小林は昭和十五年に発表した「オリムピア」においても同様の認識を見せている。「砲丸投げの選手」は自分の筋肉のすべてがどのように「協力してゐる」かには無意識だとしつつ言う。

普段は彼の頭の中にあつたと覺しい彼の精神は、鉄の丸から吸ひとられて、彼の全肉体を、血液の様に流れ始めてゐる。彼はたゞ待つてゐる、心が本当に虚しくなる瞬間を、精神が全く肉体と化する瞬間を。

「心が本当に虚しくなる瞬間」すなわち「精神が全く肉体と化する瞬間」とは、「いはゆる概念が飛散した最後に残る芸術家の純精なイリュージョン」が「擲」まれる瞬間と同義と見てよい。人間の活動の全体から切り離され孤立して存する「概念」や「精神」というものを、小林は信じないのである。「肉体」とは、そうした「迷妄」から脱するための補助線だと言つてよいだろう。小林が「芸術は自然を模倣する、いや肉体を模倣すると言つた方が、遙かに正しい」というのはそのような文脈においてである。

そしてここでも小林の視線は「芸術」に戻ってくる。芸術とりわけ絵画を話題にしつつ「肉体」を語り、その視点を転用して文学とりわけ小説を語る小林の話しぶりに、芸術教育論から生命主義美術批評へと派生していった思想潮流がその背後にある事実を垣間見ることが出来る。

同じ「オリムピア」には「詩人にとつては、たつた一つの言葉さへ、投げねばならぬ鉄の丸であらう。……マラルメは、詩は観念で書くのではない、言葉で書くのだ、と答へたと云ふ」とあり、昭和五年の時点から小林の姿勢に変

化のないことが分かる。「言葉」を「物質的技術」として扱おうとする小林にとつて、それは「鉄の丸」と同様、観念では統御したい不自由な重さをもったものに違いない。「観念」と「言葉」のどちらかがお互いに先んじるのではなく、それらが同時に連動してはたらくのであり、書く具体的な行為の中で書かれるものが同時進行的に生まれてくる、というイメージでマラルメの発言がとらえられている。

「オリムピア」から二年後に書かれた「当麻」には次のような一節があつた。

美しい「花」がある、「花」の美しさといふ様なものはない。彼（世阿彌）の「花」の観念の曖昧さに就いて頭を悩ます現代の美学者の方が、化かされてゐるに過ぎない。肉体の動きに則つて観念の動きを修正するがいゝ、前者の動きは後者の動きより遙かに微妙で深淵だから、彼はさう言つてゐるのだ。⁽⁶⁶⁾

謎のような言い回しだが、以上の文脈の中に置いてみれば、この「肉体」が、「観念」も「肉体」も不可分に一体化した演技者の創造活動の全体を指しているとわかる。その全体（美しい「花」）から切り離され孤立して存する「観念」（「花」の美しさ）などないという立場に、小林は立っている。小林秀雄の背後には、こうした、その文言を

支える確たる思想潮流が存在するのである。

和辻『ニイチエ研究』の影響を指摘してきたが、ニイチエ自身の文章についてはどうか。小林がニイチエを直接読んだとすれば、大正十三年刊の生田長江訳『ニイチエ全集』であろう。その該当箇所の一部を参照してみる。

肉体の現象はより豊富な、より明瞭な、より補足しやすい現象である。それは整然と秩序正しく前方へ引き出されねばならぬ。そして其最終の意義について何等の説示もなされてはならぬ。⁽⁶⁷⁾

大切なのは、身体⁽⁶⁸⁾から出発し、それを手引として用ふることである。それはずつとより豊富な現象であり、またより明白なる観察を容^{ゆる}すのである。身体に関する信仰は、精神に対する信仰よりもより善く確立されている。⁽⁶⁹⁾

右二者のうち前者の訳文はやや難解である。大意は、理知によつてはその究極の意義を解きたい豊富さをもつ身体現象を認識の第一の基準とせよ、といったところだろう。原文がアレグリー風の難解な表現である上に、長江訳は和辻による意識・解説のようなこねた文章ではない。たとえばこの訳文から直接、小林が影響を受けたとは考えにくい。訳者生田長江に生命主義的傾向が認められない点も、小林がダイレクトに長江訳から影響を受けた可能性を低く

する。しかし小林と同じく「肉体」という訳語を用いており、また「宿命」という語も長江訳『ニイチエ全集』にあり、長江訳を参照した可能性自体を否定するものではない。小林が『ニイチエ全集』のこの箇所から影響をうけたことはほぼ間違いない。和辻経由ではじめてそれが可能になったと考えれば、「小林秀雄」形成の筋道が見えてくるだろう。

結

芸術家の「人格」を作品評価の起点とする美術批評が生命主義と結合し、白樺派周辺の論者に典型的に見られるような、生命主義的な美術批評の流れが形成された。この流れは明治初期から続く芸術教育論思潮が、その前提となる土壌を用意したものであった。この流れにかかわる論者が一致して芸術論とりわけ美術論とのかかわりの中でその立脚点を形成しているところからもそれが裏づけられる。

この場合の「人格」とは、独立した精神としての芸術家の心理・観念のようなものを指すのではなく、むしろそれらを身体活動を含む生命活動全体の一部分とする観点である。生命活動、創作活動のすべてが密着した一体のはたらしきを、総体としてとらえられるために補助線として設定されたのが、生命主義美術批評における「人格」だった。

和辻哲郎の生命主義的ニイチエ解釈と受容、および小林秀雄の批評思想形成は、この流れを受け継ぎつつ可能になったと考えられる。両者の言う「肉体」(身体)は、「生命」の活動の全体を総体的にとらえるための観点であり、芸術作品および芸術家の創作活動を生命主義的な観点から「全的」にとらえるための方法であった。それは美術批評における、芸術家の人格を全的に把握する視線を受容していればこそ、そこから必然的に引き出される観点だった。また「人格」主義と密な関係にある日本的な生命主義思潮の中にあったからこそ、「性格」「人格」を「全的」にとらえよ、という視点が生ずる。

そうした痕跡が、和辻『ニイチエ研究』および初期から戦前にかけての小林秀雄の文章中に観測された。小林秀雄の立脚点がすぐれて生命主義的なものであったという事実もまた、それによつて裏づけられるだろう。

阿部次郎、西田幾多郎らをはじめとする、いわゆる大正期教養派周辺の思想家と、生命主義および小林秀雄との関係についてはここでは論じ切れなかった。続稿に期したい。

注

引用文において旧字は新字に改めた。引用文中の()内は論者による補足である。引用文中の中略・省略は「……」で示した。

(1) 永井隆則「日本におけるセザンヌ受容史の一断面——一九二〇年代の人格主義的セザンヌ解釈の形成と行方」(『ユリイカ』総頁特集「還ってきたセザンヌ」第二八卷第十一号、平成八(一九九六)年九月、一八九頁)

(2) 同、一九一頁

(3) 佐古純一郎「近代日本思想史における人格觀念の成立」朝文社、平成七(一九九五)年十月

「人格」の初出は国家主義的教育学者である谷本富(とみ)の『哲学界雑誌』掲載論文(明治二二(一八八九)年五月)とされている。

(4) 以下の拙稿で述べた。

「花圖『露のよすが』と明治美術教育——殖産興業政策から陶治主義へ——」(『明治雑誌メディア』にみる「文学」)筑波大学近代文学研究会、平成十二(二〇〇〇)年六月三〇日

「『眼の陶治』と帝國主義(一)——大正期文芸教育運動の「芸術愛好」——」(『京都語文』第六号、平成十二年十月七日)

(5) 「キング」における「人格」のベクトル——大正期芸術教育論、大正教養主義との相互交渉をめぐる——」(『大衆文学の領域』大衆文学研究会、平成十七(二〇〇五)年六月)

大井憲太郎は「芸術百工盛二御開二相成度事」と題して次のように言う。

抑芸術ハ從來一小枝トシテ措テ問ハス 之レ古今ノ弊習ナリ 又可不嘆哉 外国ニ於テ英仏魯等ノ諸國富國強兵ヲ致スハ皆此ニアリ……各國の開化スルヤ文武百工兼行ヘハナリ

(明治三二(一八七〇)年十一月書簡)『明治文学全集12』筑摩書房、昭和四八(一九七三)年三月三〇日、一〇二頁)

(6)

中村正直は二回の演説でそれぞれ次のように述べている。

人民ノ性質ヲ改造スルハ如何トイフニソノ大分二アルノミ、芸術ナリ教法ナリ、コノ二者車ノ両輪鳥ノ両翼ノ如シ、互ニ相資助シテ民生ヲ福祉ニ導ビクナリ(中村正直「人民ノ性質ヲ改造スル説」明治八(一八七五)年二月十六日演説、『明治文学全集3』筑摩書房、昭和四二(一九六七)年一月十日、三〇〇頁)

モラルレルリデラスエヂユケーション(修身及び敬神ノ教育)アートサイエンス(技芸及び學術ノ教育)コノ二大分ノ教育ニ由ラザレバ人民ノ心ヲ一新シ高等ノ度ニ進マシムル能ハザル……(中村正直「善良ナル母ヲ造ル説」明治八年三月十六日演説、『明治文学全集3』三〇〇頁)

(7)

「美術」という語自体の初出は、明治六年(一八七三)ウィーン開催の万国博覧会への出品を呼びかけた太政官布告(明治五年(一八七二)一月)とされている。文明開化のなかで人為的に設定された語。当初の「美術」は音楽、文学をも含む、現在の「芸術」あるいは「文芸」に近い語義範囲を持つていた。「芸術」の語義範囲が「文武百工」から現在の「芸術」あるいは「文芸」、さらに狭く「美術」に絞り込まれるにしたがって、「美術」もまた同範囲の語義に絞られていく。明治三八年の辞典「普通述語語彙」「芸術」の項にはすでに「普通謂ふ所の美術(fine art)と同意義」とあり、「更に意義を狭限するものは、彫刻と絵画のみを以て芸術と名付く」(明治のことば辞典)による。

また「明治初期から一〇年代にかけて、官による美術奨励の動機は経済的次元にかかわるものであった」が、明治十五

年の内国絵画共進会の「展覧会において、『絵画』を頂点とする現在の美術の体制が準備され、また、美術奨励の動機が経済から政治、あるいは精神へと転換されはじめた。つまり「国民経済にかかわる事柄から、国民文化に関する事柄へと、美術の社会的機能が転換されて」いった（北澤憲昭『境界の美術史——「美術」形成史ノート」株式会社ブリュッケ、平成十二年六月三〇日、一〇一—一〇二頁）わけだ。「美術」は国民の精神を陶冶するための方途と目されるようになった。フェノロサ『東京美術学校 22講義（二）普通科 明治二十二年』（村形明子編訳『ハーヴァード大学ホートン・ライブラリー蔵 アーネスト・F・フェノロサ資料 第一巻』ミュージウム出版、昭和五七（一九八二）年、一六五頁）フェノロサは「宗教的・道徳的教訓」と芸術の本質とを区別するべきだとしながらも、芸術家の創造した「新しい美」は「物質や自然より一段と高い一種の真理なので、それは精神に所属し、人間を気高くする強烈な宗教的価値をもっている」（二六七頁）としている。

- (9) フェノロサ述・大森惟中筆記『美術真説』明治十五（一八八二）年十月（『日本近代思想体系 17 美術』岩波書店、平成元（一九八九）年六月、三七頁）

- (10) 鄭炳浩は、『女学雑誌』に拠る巖本善治がこのフェノロサの主張を理論的根拠として『美学尊重』／『文学無用』の主張に「拮抗しようとし」たと指摘している（鄭炳浩『「美術」における「高尚性」という領分」——『女学雑誌』の「文学・美術論」と『文明開化』への凝視』（『明治雑誌メディア』にみる「文学」）。

- (11) 日比嘉高「『目画像の時代』への行程——東京美術学校

『校友会月報』と卒業制作制度から」（『明治雑誌メディア』にみる「文学」）、二二二頁）

- (12) 浮田和民「帝国主義的教育」（『帝国主義と教育』明治三四（一九〇一）年八月、『明治文学全集 88』筑摩書房、昭和五十年（一九七五）七月三十日、三五九頁）

- (13) 篠原助市『独逸教育思想史 下巻』創元社、昭和二二（一九四七）年十一月二〇日、三二八頁

リンデの学説について、次のような紹介がある。

彼（リンデ）は当時の方法主義に真向ふから反対する。そして「方法」は人々が夫れによつて期待するものを成し遂げない。如何なる教材も何等かの規範に従つて処理しただけで教育力を有するのではなく、寧ろ教育者の精神によつて生かされることによつてのみ教育力を發揮し得る。……彼は方法に対する信仰と記憶の偏重を従来の教育の二大欠陥とし、知識の分量よりも真、善、美等に対する暖い感情を起さしむること、一般に心情の陶冶を教育最高の任務に掲げた。（三二九頁）

- (14) 同、三三八頁

- (15) 中島半次郎『人格的教育学の思潮』同文館、大正三（一九一四）年二月

中島は一章を割いてリンデを紹介し、彼の「人格的教育学」は「此種の上の著術として最も早いものである」（二二五頁）としている。

- (16) 拙稿「『眼の陶冶』と帝国主義（二）——大正期文芸教育論の源流——」（『京都語文 第九号』平成十四（二〇〇二）年十月五日）で例示した。

- (17) 筒井清忠「日本型『教養』の運命」岩波書店、平成七（二

九九五) 年五月三〇日、十八頁

- (18) 惣郷正明・飛田良文『明治のことば辞典』(東京堂出版、昭和六一(一九八六)年十二月)による

- (19) 永井隆則『日本のセザンヌ——一九二〇年代日本の人格主義セザンヌ像の美的根拠とその形成に関する思想及び美術制作の文脈について——』(『美術研究』第三七五号、東京文化財研究所美術部、平成十四年三月)

- (20) 拙稿「眼の陶冶と帝国主義(四)——大正期文芸教育論と生命主義教育論——」(『京都語文』第十号、平成十五(二〇〇三)年十一月)にて検証した。

- (21) 鈴木貞美『生命』で読む日本近代 大正生命主義の誕生と展開』日本放送出版協会、平成八(一九九六)年二月、一二三頁

- (22) 高村光太郎『緑色の太陽』(『スバル』第四号、明治四三年(一九一〇年)四月一日、三五頁)「」内の訳語は論者による。ただし高村光太郎自身による他の箇所での言い換えによった。以下、同。

- (23) 同、三五～三六頁
- (24) 同、三七～三八頁

- (25) 『印象主義の思想と藝術』天弦堂書房、大正四(一九一五)年七月二六日

- (26) 同、二八頁

- (27) 同、二八～二九頁

- (28) 同、二八頁

- (29) 同、二一八～二一九頁

- (30) 同、二四三頁

- (31) 同

- (32) 同、二四一頁

- (33) 同

- (34) 山脇信徳「断片」(『白樺』第二卷第十二号、明治四四(一九一四)年十二月一日、一一〇頁)

- (35) 同、一一一頁

- (36) 同、九八頁

- (37) 次の二編を参照されたい。

今村忠純「メーテルリンクの季節 直哉、実篤、透谷、虚子、鷗外」(鈴木貞美編『大正生命主義と現代』河出書房新社、平成七年三月三〇日、一七四頁)

拙稿「生命主義芸術論教育論の勢力圏——武者小路実篤、片上伸、小林秀雄の『自己表白』」(『文学部論集』第八八号、佛教大学文学部、平成十六(二〇〇四)年三月)

- (38) 柳宗悦「革命の画家」(『白樺』第三卷第一号、明治四五(一九一五)年一月一日、四頁)

- (39) 同

- (40) 永井隆則「日本のセザンヌ」四五頁

- (41) 和辻哲郎『ニイチエ研究』東京内田老鶴圃、大正二(一九一三)年

- (42) 拙稿「初期小林秀雄と生命主義——『生の哲学』と人格主義との接点」(『文学部論集』第九一号、佛教大学、平成十九(二〇〇七)年三月)で述べた。

- (43) 小林秀雄「様々な意匠」(『改造』昭和四(一九二九)年九月、小林秀雄全集「第一巻、新潮社、平成十四年四月、一三九頁」)

- (44) 拙稿「教育論の中の大正生命主義——小林秀雄と芸術教育論」(『文学部論集』第八五号、佛教大学文学部、平成十三

(二〇〇一) 年三月) で述べた。

また、小泉鑑^{かん}「意力の動く処」(『白樺』第四卷第八号 大正二年八月一日) は、「生命」と「生活」と「意力」との關係を次のように述べている。

唯意力の動く処にのみ自分の生命があり、生活が形作られ、芸術が生れるのだ。生命も生活も芸術も唯意力の表現であり、象徴にすぎないのだ。生命はその体現であり、生活はその発展であり、芸術はその所産である。自分は唯この意力に生きてるのだ。この不断に動き、飽くことを知らない意力は自分の全体をつゝんで居る。意力の前には唯所産と建設あるのみである。(五四頁)

(45) 『ニイチエ研究』六六～六七頁

(46) 同、三一七頁

(47) 同、三二九頁

(48) 柳宗悦「革命の画家」四頁

(49) 『ニイチエ研究』二二二頁

(50) 小林秀雄「芥川龍之介の美神と宿命」(『大調和』昭和二

(一九二七) 年九月、『小林秀雄全集』第一卷、一一六頁)

(51) 小林秀雄「性格の奇蹟」(『文芸春秋』大正十五(一九二

六) 年三月号、『小林秀雄全集』第一卷、八二頁)

(52) 同、八一頁

(53) 小林秀雄「悪の華 一面」(『仏蘭西文学研究』昭和二年

十一月、『小林秀雄全集』第一卷、一二六頁)

(54) 小林秀雄「アシルと亀の子Ⅱ」(『文芸春秋』昭和五(一九

三〇) 年五月、『小林秀雄全集』第一卷、二〇九頁)

(55) 吉田瀧生「小林秀雄における〈肉体〉(一)・(二)」(『東京

女子大学附属比較文化研究所紀要』昭和五四(一九七九) 年

一月・昭和六〇(一九八五) 年一月) がある。

(56) 小林秀雄「新興芸術派運動」(『時事新報』昭和五年四月、

『小林秀雄全集』第一卷、二〇二頁)

(57) 同、一九七頁

(58) 小林秀雄「アシルと亀の子Ⅳへ一つの根本的な問題につい

て」(『文芸春秋』昭和五年七月、『小林秀雄全集』第一卷、

二二八頁)

(59) 和辻「ニイチエ研究」七一頁

(60) 「性格の奇蹟」八二頁

(61) 和辻「ニイチエ研究」六六頁

(62) 和辻「ニイチエ研究」九一～九二頁

(63) 小林秀雄「オリムピア」(『文芸春秋』昭和十五(一九四

〇) 年八月、『小林秀雄全集』第七卷、平成十三年十月、九

一～九二頁)

(64) 同、九五頁

(65) 同、九三頁

(66) 「当麻」(『文学界』昭和十七(一九四二) 年四月、『小林秀

雄全集』第七卷、三三三頁)

(67) 生田長江訳「ニイチエ全集 第七編〈権力への意志 上〉」

新潮社、大正十三(一九二四) 年十二月、第四八九節

(68) 「ニイチエ全集 第八編〈権力への意志 下〉、大正十四

年三月、第五三二節

(付記)

本稿は、平成十七年度佛敎大学国内研修制度による成果である。